

清元の音楽分析 語り物的小段を中心に

著者	時田 アリソン
雑誌名	芸能の科学
号	20 : 芸能論考XIII
ページ	143-206
発行年	1992-03-30
URL	http://id.nii.ac.jp/1440/00003016/



清元の音楽分析

——語り物的小段を中心に——

時田
アリソン

はじめに

一、曲の構造と種類

A 曲の構造と小段の性格

B 曲の種類

C 旋律型

二、語り口

A 一般的語り口

B 特殊効果をもたらす語り口——清元の「趣向」

三、終結型

A 曲終結型

B 小段終結型

C 前終結型

D 半終結型

結び

はじめに

文化十一年初世清元延寿太夫が富本節から分派し成立して以来、清元節は江戸音曲では豊後系浄瑠璃の代表であり、歌舞伎の世界でも歌い物の長唄に対する語り物の浄瑠璃として舞踊音楽の役割を果たしている。

しかし近代になって日本音楽の音楽的研究が盛んになっても、長唄や箏曲に比べ研究の対象になることは少なかった。その主な原因は、語り物の研究そのものが困難で進んでいないことにあると思われる。

語り物は講式、平曲、古浄瑠璃、説経、義太夫節と長い伝統を持っているが、都市における劇場に取り込まれた語りはだんだんとその性格を変えていった。テキストが文字化され、音楽面でも常套的表現への依存が弱くなって、演奏の即興性が失われたが、音楽中心の表現が豊かにまた精巧になったのである。それと同時に語り物性は希薄になった。

清元も歌舞伎の中で生まれ育ったため非語り物の伝統に強く影響され、フレーズや小段の常套的表現に明らかな語り物的傾向と、歌舞伎初期の組踊りから受け継いだ音楽的リズム的要素が支配的な歌い物的傾向という、二つの相反する構造的傾向を合わせ持つようになった。しかしこの二つの傾向は十八世紀に歌舞伎舞踊形式として融合し、現在に至っている。

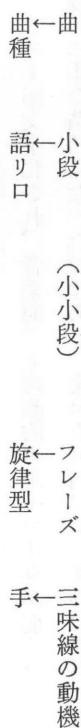
小論では、清元が語り物として受け継いだ遺産の大部分を占めると考えられる小段とフレーズのレベルでの常套的表現法を中心に据えて、一連の語りのスタイル即ち語り口の特徴と機能を探り、清元の語り物性を明らかにすることにし(1)たい。

一、曲の構造と種類

A 曲の構造と小段の性格

一曲はここで小段と呼ぶ部分からなる。「口説き」という小段だけは小小段からなる。小段および小小段はフレーズからなる。テキストの一句は七音節十五音節からなるが、フレーズはそのうちどちらかを占める。フレーズより小さい単位に三味線の動機がある。

各レベルで常套的な性格を持つ傾向がある。常套的な小段は予測しうるスタイルすなわち語り口を持つ。その語り口をつくる重要な要素は、常套的フレーズすなわち旋律型である。これをまとめると次のようになる。



歌舞伎舞踊音楽である清元が、歌舞伎舞踊様式にどうあてはまるかを見てみよう。一曲は出端（発端）、中端（中間）、入り端（終結）の順序で小段によって構成される（表1）。

小段は曲を理解するための基本的な単位であり、特別な旋律型で終結する。小段は三種類に分けられる。声と三味線からなる旋律のついた浄瑠璃の小段と、登場人物のセリフだけで旋律がつかないコトバの小段（三味線のハアシライVの旋律がつく場合がある⁽²⁾）と、三味線独奏の小段である。

浄瑠璃の小段はいろいろで性格もさまざまだが、二つに大別できる。語り物的小

出端	中端	入り端
「置き」 「花道」	「」 「」 「」 ・ ・ ・	「口説き」 「踊り地」 「チラシ」

表1 歌舞伎舞踊様式

段と、非語り物的小段すなわち舞踊的および歌い物的小段である。

語り物的小段は清元を中心であって、独自の語り口を持つ。〔置き〕〔口説き〕〔チラシ〕など歌舞伎舞踊様式の中で柱となる名称のついた小段と、無名の小段とがある。曲種によってかなり性格が異なる。

舞踊的小段は語りの本筋から離れて、楽しい、息抜きともいえる役割を果たし、常に囃子を伴う。〔花道〕のあとの他のジャンルからの引用の小段や〔踊り地〕などがそれにあたる。歌い物的小段は、舞踊的小段と本質的に同じであるが、リズム中心というより旋律本位の叙情的小段といえる。これを表2にまとめた。

表2 小段の種類

浄瑠璃 旋律つき	a. 語り物的小段	コトバ	三味線独奏
	b. 非語り物的小段		
	〔置き〕 〔口説き〕 〔チラシ〕 〔無名〕 (複数) 〔花道〕	〔踊り地〕 〔引用〕 〔花道〕	〔前弾き〕 〔合方〕
		〔コトバ〕 (三味線のハアシライヴがつくことがある)	

歌舞伎舞踊様式で問題になるのは、中端の〔口説き〕の前の場所で、マエともシヌキともエンガワともいわれる。(3)一定した名称がないということからも分かるように非常に流動的な場所で、〔置き〕〔花道〕〔口説き〕〔チラシ〕〔踊り地〕以外のさまざまな性格の小段がコトバの小段を挟んで入り、その数も組み合わせも決っていない。可能性は理論的には無限に近く、曲種と深い関係にある。

語り曲の場合、無名の小段が〔コトバ〕と交替で繰り返し現れ、歌舞伎舞踊様式より義太夫節に近い語り物的な構造を持つものと思われる。(無名の小段は小段として名前を付けるのはかなり困難で、語り口として名前を付けた。)

舞踊曲と祝儀曲の場合、他のジャンルからの引用や、語りとは言いにくい語リ口（後述する『祭踊り』など）の小段となる。

なお、『花道』は定まった位置と常套的な機能を持つが、曲種、登場人物などによって、歌い物的あるいは語り物的になり、さまざまな語リ口が使われる。

B 曲の種類

清元の曲には語り物系の語り曲、舞踊系の舞踊曲、祝儀曲の三種類がある。これは音楽の構造分析の結果見出したものであるが、作曲者の本来意図した演奏場所にそれぞれ対応する。詳しく述べる余裕がないが、曲種は各層特に小段に大きな影響力を持つ。その特徴を表3にまとめた。

三つの曲種から代表曲をあげて構造を比較すると一五〇〜一ページの表4のようになる。表には語リ口と終結型も記したが、それについては後述する。概観すると、語り曲の「十六夜」（二十五小段）が一番長い。舞踊曲の「子守」には変化舞踊でよく見られるように「置き」がない。「十六夜」「北州」には「置き」があり、更にその前に朗唱的な小段がつく。「十六夜」には「口説き」が二つもあり、語りの小段と「コトバ」が交替するところが多く、「踊り地」はなくて端歌の「引用」がある。一方「子守」と「北州」には語り物的小段の中にも「引用」が多く見られる。「北州」には普通の終結型があまりなく、「踊り地」を挟んで「口説き」が二つあり、歌舞伎舞踊様式よりも地歌などの歌い物的な対称的構造がみとめられる。細かいことはそれぞれの語リ口のところで述べる。

以上、三曲の例をあげ、曲がさまざまな小段によって構成され、小段は、歌舞伎舞踊様式という一定の枠組みの中で、それぞれ独特の音楽的スタイルを持つことを見た。次にフレーズのレベルを見よう。

表3 曲種とその特徴

	要素	長さ	登場人物	「コトバ」の有無	小段の種類と性格
a. 語り曲	<ul style="list-style-type: none"> 語り物の要素が支配的 	<ul style="list-style-type: none"> 長い⁽⁴⁾ 	<ul style="list-style-type: none"> 二人以上 	<ul style="list-style-type: none"> ある 三味線のアシライがついて劇的効果を高める 	<ul style="list-style-type: none"> いろいろなタイプの語り物的小段が見られる 「置き」、「口説き」、「チラシ」といった語リ物的小段が長い 「口説き」は数個におよぶことがある 「無名」が「コトバ」と交替して何回も出てくる
b. 舞踊曲	<ul style="list-style-type: none"> 舞踊の要素が支配的 	<ul style="list-style-type: none"> 短い曲が多い 	<ul style="list-style-type: none"> 一人が普通 	<ul style="list-style-type: none"> 普通はない あっても三味線のアシライがつかない 	<ul style="list-style-type: none"> 「置き」、「口説き」、「チラシ」が簡単になる 「置き」は省かれることもある 「踊り地」や「引用」が数個あり、リズムミカルで、囃子の活発な小段が多い 「無名」が出てくることはあまりない
c. 祝儀曲	<ul style="list-style-type: none"> 音楽的要素が支配的(叙情的内容) 	<ul style="list-style-type: none"> 極端に短くも長くもない 	<ul style="list-style-type: none"> 特定の登場人物がでない 	<ul style="list-style-type: none"> ない 	<ul style="list-style-type: none"> 歌舞伎舞踊様式の影響が薄い 「花道」がない 「引用」が多い 語り物的な音楽技法が荘重な雰囲気を出すために利用されているが、語リの機能は果たさない

「北州」(祝儀曲)

[illegible]

「子守」(舞踊曲)

歌謡伝説講座 にちろ小夜宮	語り口など	テラエト	終節型
1	花道	さうかな…… ……山出しが	豊三
2	引用・都々逸	わたさうで……に口の	豊三
3	セメ地	花を咲かぬ……ふ……きほう	イロハ
4	セメ地	黒糊りして……か……くろ……くり	イロハ
5	語りコト	そりおろして……は	イロハ
6	基本	並でたる……よりじや	オム
7	基本	縁なむろ……娘様を	オム
8	セメ地	口説て句は……その體に	イロハ
9	口説き	ほんに思えば……な……か……な	イロハ
10	語りコト	なぞと浮かれて頭のか	イロハ
11	滑稽	巧み夜毎に……ひかすえ	イロハ
12	語りコト	盆踊りになまめかし	終節型
13	引用・追分	京町後か……出てならぬ	終節型
14	踊り地	新出る時や……きしゃんせ	豊三
15	語りコト	面や	終節型
16	テラエ	たまの寒め……登意へ	取れ

C 旋律型

フレーズは常套的なものが多く、それを旋律型と呼ぶことは前述したが、そのほかのフレーズははっきり旋律型と確定することが難しい。

旋律型はテキストにおける常套句に相当し、テキストの常套句まで決まっていることがある。声と三味線の単位で、曲ごとにほとんど同じ形で繰り返し現れる。つまり旋律型は名称を持つと持たぬとに関わりなく、明確なアイデンティティを持っており、小段の語リ口の重要な部分を占める。一番小さい三味線の動機（手）から大きいものは短い小段まで（例えば『セメ地』の小段）、旋律型として見ることができる。最も多いのは三味線と声両方のフレーズ（七音節あるいは五音節）一つ。二つのこともある。

ほとんどすべての旋律型にバリエーションがあるが、すぐにそれと認知しうる。バリエーションは拡大、収縮、リズムの変化などいろいろな形をとるが、音高によるバリエーション（転調）は終結旋律型の一部、△カカリ▽類、△長地▽類（後述）にのみ見られる。

時代によって旋律型の機能は著しく異なったと思われる。文字文化時代以前は語り手も聞き手も文盲で一定したテキストはなく、常套句や常套主題が口頭での作詞作曲の材料になった。⁽⁶⁾音楽を伴う語リの例としては、九州の座頭琵琶の語りが残っている。⁽⁷⁾文字文化の影響で口語リにおける常套句と旋律型への依存が不要となり、旋律型の機能は変わらざるを得なくなった。旋律型の名称がテキストの脇に書き込まれて、文字譜が成立し、旋律型は伝承の役割も果たすことになったのである。

江戸時代の新しい語り物では旋律型と常套句の使用が段々と減り、旋律型は特殊になる一方柔軟性も増した。古浄瑠璃と見てよい大薩摩節はほとんど名称のついた旋律型でできているようだが、清元では旋律型が占める部分はかなり限られている。しかし清元を始め浄瑠璃は旋律型など常套的音楽表現旋律型への依存を完全にやめることはなく、それが

語り物性の本質となっている。

旋律型の研究はいろいろ行われてきたが、旋律型を独立した単位として見るのは危険である。⁽⁸⁾ 旋律型は小段および小段内の他の旋律型フレーズと密接な関係を持つからである。旋律型は特定の小段にのみ現れる。換言すると、語り口はそれぞれ特徴的な旋律型を持つ。更に、小段内でも小段の種類により他の旋律型との関係で、どこに位置を占めるかも決まっているのである。このことは特に「セメ地」の小段ではっきりしており、旋律型では、終結部に使われる旋律型（終結型と呼ぶ）とハカカリV類が特にその性質を持つ。従って旋律型は小段の語り口の一部として見るべきかと思われる。

ただ、終結型だけは小段からの独立性が強く、曲、小段を終結させ、更に小段を前半と後半、あるいは小小段に分ける機能を果たしている。語り口を検討する準備として、終結型の四つの種類をあげる。

- ① 曲の終りにあるもの ^ 曲終結型 V
- ② 小段の終りにあるもの ^ 小段終結型 V
- ③ 曲・小段終結型の直前にあるもの ^ 前終結型 V
- ④ 小段を区切る ^ 半終結型 V

①から③は第三節で述べ、④については語り口と密接な関係を持つので、それぞれの語り口のところで述べる。

二、語り口

一般的な語り口と特殊効果をもたらす語り口の二つに大別される。

一般的な語り口は清元の基本であり、ほとんど全部の種類がどの曲にも出てくる。更に基本的語り口、「セメ地」語

リ口、朗唱的語リ口の三つに分けられる。⁽⁹⁾

特殊効果をもたらす語リ口は、特殊な場面（情熱的場面、怪異な場面、滑稽な場面）にのみ使われ、全く使われない曲もかなりある。以上を旋律型も付してまとめると表5になる。

A 一般的語リ口

1 基本的語リ口

「置き」「口説き」、それに無名の語り物的小段に使われる、清元の代表的かつ基本的な語リ口である。用途が広く、いろいろな目的に使われる。この語リ口には、a・『基本』、語り物的要素が濃いb・『置き』、c・『口説き』、リズムのはっきりした歌に近いd・『祭踊り』がある。a、b、cに共通する特色をあげると次のようになる。（dについては後述。）

- ・ 少数の例外を除き、囃子が入らない
- ・ 声は、長い、広々とした感じのする、引き延ばされた、リズム感の弱い旋律をもつ
- ・ 装飾音（小節）が多く、伸縮も著しい⁽¹⁰⁾
- ・ 三味線は、拍を持つ印象を与える⁽¹⁰⁾
- ・ 三味線は他の全ての語リの小段と同じく本調子
- ・ 基本調子はEに基づく陰音階で、BとAに基づく音階に転調することもある⁽¹¹⁾
- ・ 詞章はだいたい七・五調であるが句数は決まっていない
- ・ 全体の構造が緩やかだが、「口説き」にだけは割合にはっきりした構造が認められる

a・『基本』

正確に述べると、基本的語リ口全体がこの『基本』である。その中で特徴を持つものが『置き』であり、『口説き』

表5 清元節の語り口の種類とその特徴的な旋律型

B 特殊効果をもたらす語り口				A 一般的語り口									
3 「滑稽」語り口	2 「怪異」語り口	1 「ウレイ」語り口	3 朗唱的語り口	2 「セメ地」語り口	1 基本的語り口								
a. 「滑稽」	b. 「メリスマ的怪異」	a. 「シラビツクな怪異」 b. 「メリスマ的ウレイ」	a. 「朗唱」	c. 「語りのコード」(仮称) b. 「チラシ」 a. 「セメ地」	d. 「祭踊り」(仮称)	c. 「口説き」	b. 「置き」	a. 「基本」					
			S. 14 ハウレイオトシV	S. 10 ハ「セメ地」半終結型V	S. 14 ハウレイオトシV	S. 8 ハカンV(ハ長地V) S. 8 ハオトシV	S. 7 ハ「置き」終結型V S. 6 ハ「置き」前終結型V S. 5 ハハル地V	S. 3 ハ地節V S. 2 ハ長地V類 S. 1 ハカカリV類					

である。『基本』の現れる小段は、最初の一つか二つのフレーズは非拍節的、メリスマ的で、三味線の伴奏が句切りの箇所以外はほとんど入らず、その後三味線がリズム感を与える枠組みを作っていく。三味線のリズムは大抵四分音符の簡単なまとまりで、陰音階に沿って下降することが多い。

『基本』が使われる小段の例として「十六夜」「すがるたもと……にくからで」（譜1）、色模様になっているところをあげる。ここでは音域が高く、メリスマ的な旋律は核音よりもテトラコルドの中間音を強調するので、『口説き』の語リ口非常に近くなる。もう一つ「十六夜」から「きしよりのぞく……ふぜいなり」（譜2）を例にあげると、語リ出しのハカカリVはメリスマ的で、旋律はBとEの核音が強調され荘重な雰囲気が生まれる。

このように、『基本』はテキストと場面に応じてさまざまな効果を生み出すことができる。

ここで、『基本』を特徴づけるS・1ハカカリV類、S・2ハ長地V類、S・3ハ地節Vの三つの旋律型について述べる。

S・1ハカカリV類（譜3）

ハカカリVとは「取り掛かる」という意味であり、基本の語リ口の小段の冒頭部分に使われる。始めに三味線は同じ音を二回（たまに一回だけ）打つ。普通三の糸だが、場合によってシャンと、二の糸の開放弦と一緒に打つこともある。これでフレーズ全体の音高を設定する。この後は無伴奏で、自由リズムの朗唱的語リ口となる。ハカカリVは始めははつきりしているものの、終りが曖昧な旋律型の例である。旋律は比較的变化に富んでおり、形は一定していない。

いろいろな音高のハカカリVがあり、したがって開始音はいろいろである。この旋律型は、旋律よりは、音高とリズムによって規定されている。一番よくあるのはB（譜3のa・d）、EハハルガカリV（譜3のb・c）、FハウガカリV（譜3のe）、F[#]ハギンガカリV（譜例なし）、C（譜例なし）である。これは転調によるバリエーションといえる。

なお、特別なハカカリVもある。ハ江戸ガカリV、ハ平家ガカリV、ハ三重ガカリV、ハ説経ガカリV、ハ新内ガカリ

リV、△謡ガカリVなどで、これらは全てはかの芸能からの引用と見られる。清元の特有の旋律型ではなく、三味線音楽全体の共有財産なので、ここでは論じない。

この非拍節的音楽から拍節的音楽への移行は、謡の「サシ」などの拍子不合から「上げ歌」などの拍子合への移行、あるいは座頭琵琶の「コトバ」から「フシ」への移行と同じ現象である。

S・2 △長地V類 (譜4)

△長地Vという名称は町田から受け継いだもので、由来について説明はないが長々と続く地(語り)の意味であろう。町田はCとFが中心の△長地Vしか扱わないが、ここでは便宜上同じリズム型の旋律型をこの名称でまとめた⁽¹²⁾。これも転調によるバリエーションとなる。

清元には一音を反復する旋律型が多い。この△長地V類もそうであるし、△地節Vは二音を反復する。

△長地V類は、三味線が二つのリズム型のうち一つを使い、一つの音を何回も打っていくが、最後はすぐ下の音に決するのが普通である。語りも反復音と同じ音を中心にくたっていくが、三味線より流動的で動きがある。基本的な音の進行は、旋律型の最終音まで続く。反復音はテトラコルドの中間音で核音に解決することが多く、緊張感が非常に高まる(譜4のa・b)。また、一つの核音からもう一つの核音に解決し、力のある率直な表現になったり(譜4のc・d)、あるいは核音が一つだけで音の進行がないこともある。

△長地V類は全て基本的語り口のどこにでも使われるが、『口説き』にしか使われず高いBを反復する△カンV、『置き』にしか使われない△ハル地Vと△『置き』小段終結型Vという特別な△長地Vもある。これについてはそれぞれの語り口のところで詳述する。

△長地V類の反復は、一定したペースで行われる等間隔なものと、二音符ずつのまとまりと二拍ずつの休止を交代に

して行われるものの二種類がある。いずれもほとんどの場合弾き出しの二、三の音が二倍の速度で弾かれたのち、不特定数の反復がある。等間隔のものは左手でハジキの奏法を使い、速く進むこともある。

S. 3 △地節V (じぶし、じふし) (譜5)

豊後系浄瑠璃全体を通して基本的な旋律型らしく、古い様式の面影を留めていると思われる。一中節では△文弥V、△地節V、△中地V等と呼ばれ、曲の始めの方に何回もでてくる大事な旋律で、新内では△中地Vというようである。⁽¹⁴⁾

清元の△地節Vはゆくりとした、落ち着いた旋律型である。語り曲の長い、たっぷりとした「置き」では二、三回使われることがあるが、普通は一曲で一回しか使われない。使われる場所は「置き」が最も多く、他に「花道」や、曲の始めに近い『基本』でも使われる。曲全体のテーマを導入する部分、人物が登場する前とか、詩的な風景描写などに使われ、劇的效果は弱い。

旋律そのものは、Bの音を中心に進み、三味線はごく短い裏拍子のあと、BとAの二つの音符を何回か繰り返しながらBに解決する。この旋律型の面白さは、AもBも核音で、BはAよりも支配的であるにもかかわらず、三味線がAを強調するところにある。なお、AとBはずっと三味線の二の糸、つまり押さえた音である。おとなしい三味線の手に対して、声の節はややメリスマ的で動きがある。声の基本的な進行は、上のEから、三味線の三の糸のBへ向かう。

△カカリV類や△長地V類に比べて特徴がはっきりしており、しかもバリエーションが少ない。ただ、繰り返しの数は決まっておらず、語りの扱いによって調節される。

b. 『置き』 (譜6)

「置き」は曲の始めに置かれる小段で、役者が登場する前に語られるが、曲によって大きく変化する。曲種によって長さが変わり、長ければ長いほど「置き」らしい「置き」になる。語り口は『基本』と同じであるが、『置き』特有の

特徴を次にあげる。

声はややメリスマ的で、どちらかといえば核音を主張するので、安定した感じがある。余りはっきりした構造はないが、半終結型ハキザミオトシV（後述）によって二分されるのが普通である。その前半にハ地節Vが出ることもあり、ハ長地V類の旋律型ハハル地Vも使われ、後半にはハ長地V類の△「置き」前終結型V（後述）がよく見られる。『基本』と同じようにハカカリV類で始まるが、曲の初めにしか使わないハ平家ガカリVやハ江戸ガカリVが出てくることがある。『置き』特有の旋律型はほぼ一回に限り使われるが、全部そろうとは限らず、一つも使われないこともある。『置き』の終結型もさまざまで、祝儀曲の場合は旋律型を使わないことさえあるが、普通はハ豊後風三流しVとその変形が最もよく使われる。『置き』と「花道」が一緒になる時だけはハ二段流しの変化Vが使われる。また『置き』専用のハ流しV類の終結型がある。

語り物の曲の長い『置き』は、豊後節を経て一中節から受け継いだ語リロに一番近いものと考えていいだろう。「十夜」の「置き」は語り曲としては短いが、譜6で記したようにハキザミオトシVを除き「置き」特有の旋律型がそろっている。短い『朗唱』の「前置き」も語り曲らしい。

【置き】特有の旋律型、S・4ハキザミオトシV、S・5ハハル地V、S・6△「置き」前終結型V、S・7△「置き」終結型Vについて説明する。

S・4ハキザミオトシV（譜7、8）

ハキザミオトシVはほとんど『置き』にしか見られず、『置き』の語リロの構成上不可欠な旋律型である。ハキザミオトシVがない曲は五十番の内九つで、内訳は、語り物の曲四つ、舞踊物の曲三つ、祝儀物の曲二つ。常磐津節や富本節にも実質上同じ旋律型が存在する。

「オトシ」は日本の音楽を通じて終結、段落の意味を持つ。やはり旋律が下降するからだろう。落語の「オチ」に似て、段落をつけるだけではなく、一つのヤマにもなっており、清元ではとくにその印象が強い。したがってハオトシVの名称が付く旋律型は全て派手で、技巧的である。歌舞伎ではよく「置き」を短く語ることがあるが、ハキザミオトシVを略すことはないようである。

三味線の旋律の中核となる動機は、EからB（三味線の二の糸を押さえたかんどころ）まで下降して（オトシて）Bを「流す」。ここが「オトシ」の部分となる。その前の導入部のバリエーションが多いのに対して、この中核部はほとんど変化しない。最もよく展開したハキザミオトシVは本格的な語り曲の「置き」に見られる。導入部では、AFECBという清元に非常によくあるつなぎの手が、「オトシ」の直前にくることがほとんどである。旋法の観点から面白いのは導入部のFが中心部ではF[#]に変わることである。声がBを引き延ばしているときに、三味線はすでにつなぎの手で次の部分に入り込んでいく。

S・5 ハル地V（譜9）

ハハル地Vも『置き』の旋律型と考えられる。「置き」の性格がたつぷり展開しているときしか使われず、したがってハキザミオトシVほど使われないが、十四の曲（語り六、舞踊一、祝儀七）に現われる。語り曲の「梅川」と「夕霧」では曲中二回も出てくる。サンプル五十曲中十一の舞踊曲のうちハハル地Vが一回しか現れないということも、語り物にふさわしい旋律型であることを裏付ける。

ハハル地Vはハ長地Vの一種ではあるが、他のハ長地V類に見られない特色がある。独自の開始動機を持つこと、三味線の手で二つ目の音からはじくこと、必ずE（つまり、ハル音）が中心音になること、同じリズム型しか使わないこと、【置き】の始めに近い所ハキザミオトシVの前に見られることである。反復の数は声との関係で変わるが、その他

は非常に安定してバリエーションがほとんどなく、この点かなり特異な旋律型である。

S・6△『置き』前終結型▽（譜10）

この旋律型も形態的にはCを中心音にした△長地▽類だが、独自なリズム型を持ち、よく『置き』の終結型の前に現れる。まれに『口説き』にも現れることがある。語り曲四つ、舞踊曲二つ、祝儀曲四つに見られる。声は三味線と基本的に同じ音進行をたどりながら、かなりのバリエーションがある。三味線はバリエーションとして、ハジキがつく場合がある。

S・7△『置き』終結型▽（譜11）

『置き』特有の旋律型で、例は多くない（全部で九回）。Bの△流し▽は三の開放弦ではなく、二の糸を押さえる場合がほとんどである。『置き』に特有ではあるが、不可欠な旋律型ではない。三味線の導入部は後述の終結動機と関係があり、バリエーションを持つ。最終音を流すことで異なった旋律型となり、より終結感が強い。△流し▽はゆっくりと始まり段々速くなるが、強弱のリズムはない。

c・『口説き』

『口説き』という小段は清元の中心部、核心であり、複雑な構造を持つため、いろいろな視点から詳しく吟味する価値がある。まず、内容は、江戸の遊廓文化における人情や恋愛の美学と遊女の理想像と結び付いている。テキストは、常套句が多く、必ず独白体であり、第一人称で語られる。

『口説き』には、特徴的で複雑な構造が認められる。それは他の語り口とは異なり、△オトシ▽などの半終結旋律型で終わる小小段からなっている。その数は普通二つから四つ、時にはそれ以上にもなる。基本的語り口の

表6 「口説き」の展開

小 小 段	リズム	テンポ	語り方	三味線
i i	自由	遅い	メリスマ的	無伴奏に近い
中間部	拍節的			普通の弾き方
最後	合致する リズム	速い 緊迫感	引き延ばされる 生み字 シラビック	長い合方が入る 活発

る。テンポは漸次的に速くなる。リズムは自由なものから拍節的なものになる。声はメリスマ的に始まり、シラビックな歌い方になる。三味線は無伴奏のハカカリVから、控え目なアシライ的な弾き方を経て、撥数の多い活発な弾き方になる。(表6)

最初の小小段は『置き』と同じくハカカリV類から始まるのが普通で、ハカンVで始まるものもある。また、正本は、ある小小段の語り出しにハ新内ガカリVハ蘭ハガカリVハ繁太夫ガカリVなど、他の豊後系浄瑠璃からの旋律型の引用を記しているが、実際には清元の語り口と区別がつかない。

テンポは他の小段よりもはるかに遅い(語り出しはmm・40から60)。旋律型はテトラコルドの中間音を強調するハ長地V類が多く、『口説き』独特の緊張感や哀切さが生まれる。叙事的なハ地節Vが使われることはない。音域が広く、非常に高い音を使い、旋律が豊かである。

最後の小小段は後述する『セメ地』や『シラビックなウレイ』になることがある。後者の場合、ハウレイオトシVという終結型が使用される。なお非常に長い『口説き』(例えば、「かさね」)では小小段一つが艶っぽい流行歌と思われ

一つとして『置き』とも共通点が多いが、旋律型の使用や語り口の展開などでは、常套的な表現がさらに頻繁に行われる。『口説き』は典型的な語り物的小段であるため、語り物的な曲ほど次のようなはっきりした語り口の展開を見せ

るものの引用でできている。

表7は「十六夜」の「口説き1」の構造を表にしたものである。

つぎに『口説き』独自の旋律型である△カンVと△オトシVについて述べる。

S・8 △カンV (譜12)

カンは「カンのつば」、つまり三の糸の開放弦より一オクターブ高い音を意味する。△カンVはこの音を中心とする△長地V類の旋律型であり、クライマックスという重要な機能を持つ。

他の△長地V類と形態的に異なるところは、反復の部分が少なく、節の展開が著しい点である。七音節では収まりきらず、ずるずると二句まで続くことがある。音域としてのカンは曲の他の部分にも現れるが、旋律型としての△カンVは『口説き』にしか使われない。高い音域は感情をこめた語りを導くことはよく知られているが、△カンVは『口説き』の一つのヤマになる。いつも三枚目に振り当てられ、地声よりも裏声になりがちだ。比較的一定した弾き出し、語り出

表7 「十六夜」の「口説き」構造図

小小段	テキスト	旋律型	テキスト	旋律型	語り口
1	今更言うも 悟る御身に 蓮の浮気や 浮いた心じゃ	S・1 S・2 S・2	愚痴ながら 迷いしは ちよつと惚れ ござんせぬ あの世まで 袈裟衣 数珠の緒を 切れよとは ありながら 清心様 取りすがり 鹹なり	S・9 S・2 S・9 S・2 S・9	朗唱 基本
2	弥陀を誓いに かけて嬉しき 結びし縁の	S・2		S・2	
3	たまたま逢うに 仏姿に	S・8		S・12b	
4	お前は鬼か 聞こえぬわいのと 恨みなげくぞ			S・13	シラビック

しの後、バリエーションはきわめて豊かである。△長地√類の他の旋律型と同じく、リズム型にもバリエーションがあり、伸縮が目立つ。また音域も高いE（ハル）、更にはBやE（二の開放弦）まで下降することがある。

同じ△カン√という名称で呼ばれる旋律型がほかにもある。やはり△長地√類で、右に述べたBの△カン√より一音低いAを中心とし、機能も特色も同じだが、もっと柔らかな、それほど激しくない感じを与え、使用頻度は前者に比べはるかに少ない。

S. 9 △オトシ√（譜13）

【口説き】以外にはほとんど現れないこの旋律型は、『口説き』を代表する旋律型といえる。【口説き】を構成する数個の小小段の終りに使われる半終結型で、一つの『口説き』には二、三個の△オトシ√があるのが普通である。感情的な表現のヤマであり、語り手の腕の見せどころ、聴かせどころとなる。△オトシ√は他の豊後系浄瑠璃にも見られるが、清元の△オトシ√の方が技巧的であり、目立つ。音楽のテンポが緩まり、拍がなくなることは、他の終結型と同じである。語りが支配的となり、三味線はそれを支える形で基本的な旋律進行をなぞる。

△オトシ√には三つの種類があるが、その中でのバリエーションはない。譜のaとbは導入部だけが違い（aは下から、bは上から）、中心部は同じ。それに対して、cは声の旋律はaやbと同じだが、三味線は独特な拍節的リズムを持ち、声より支配的である。基本的には声も三味線もE（三の糸の押さえたところ）からB（二の糸の押さえたところ）まで落とす。aの導入部はCEE（最後の音符をはじく）、bの導入部はFEE（最後の音符をはじく）、それから二の糸の押さえたBに落とす。

語り手にとって△オトシ√の技法は重要で、Eを特別なナビキで強調する。始めはかなり広くなびき、それから狭くなる。ナビキの前はFの旋律だが、後はF[#]になる。こうした旋法的な変化は他の多くの終結型と共通している。

三味線のリズムは伸縮に委ねて、拍を全く守らず、声のナビキが終わるのを待つだけで、前後のリズムとも全く関係がない。aとbでは時間と拍は無関係である。声のオトシの終りの長い生み字の間、三味線はもうつなぎの手、「合方」で次の小段に入る。

cはaやbほどには使われず、語り曲に限られる。一中節の△オトシ▽に近く、古い形式をとどめていると思われる。普通の『口説き』よりも、後で述べる「ウレイ」語り口と関係が深い。cでは三味線が前後のリズムと連続し、しかも非常に緊迫感が高い。

【口説き】の終結型は曲種によってほぼ決まる。語り曲は△二段流しの変化▽と△ウレイオトシ▽が一番多く、舞踊曲と祝儀曲の場合は△豊後風三流し▽になる。ただし舞踊曲は終結のあとで『語りのコード』があり、それから「踊り地」に入ることが多い。

d. 『祭踊り』（仮称）

歌舞伎舞踊様式からいえば無名の小段の一つに使われるが、普通の語り口の制約を守らないことが多い。非語り物的小段の「踊り地」と同じく、囃子が入り、完全に拍節的なリズムが成り立ち、三味線もオスティナートが非常に多く、リズム構造を支える。しかし、声の旋律は一般の語り口とあまり変わらない。こうした特徴は全て踊りの伴奏に最適で、事実『祭踊り』は舞踊曲にしか現れない。このように語りの性格が薄くなっているが、引用でもなさそうで、清元の基本的語り口の応用であるとみられる。なお『祭踊り』と名付けたのは、「玉屋」「神田祭」などお祭の描写が入る曲に特に多いからである。

2 「セメ地」語り口

セメとは曲の終りを意味する。清元の「セメ地」は、たしかに曲の始めには現れないが、曲の終りに限らないことも

事実である。例えば「十六夜」では曲の早い方にある（譜15）。

一般的語リ口の第二のタイプだが、基本的語リ口に比べて使用頻度もよほど限られており、構造も固定している。が、つちりした構造と細かい制約があるため、分析しやすく、性格も掴みやすい。基本的語リ口と違い、「セメ地」語リ口はだいたいシラビックで、小段の三味線の構成はすべて独自の常套的な動機で成り立ち、その構成順序も、小段の長さも決まっている。「セメ地」語リ口の旋律型のはほとんどは名称を持っていないようだ。前後関係はきちんと決まっているので、小段そのものが一つの大きい旋律型ともみられる。

「セメ地」語リ口には a・『セメ地』、b・『チラシ』、c・『語リのコード』がある。

a・『セメ地』

『セメ地』の旋律型は全て独特で、一般の語リ口と共通の旋律型は終結感が弱い終結動機だけである。旋律型は独立性がもともと弱い、『セメ地』の旋律型は特に弱く、取り上げて一つ一つ論ずることはほとんど無理である。ただ、名称のない半終結型だけはそれだけ取り上げて論じることができそうなので、△『セメ地』半終結型▽とした。

S・10△『セメ地』半終結型▽（仮称）（譜14）

△キザミオトシ▽△オトシ▽の半終結型よりも終結感がやや強く、事実『セメ地』の小段の終りに出てくる。しかし、その後は必ずもう一つの『セメ地』の小段になる。基本的語リ口の終りにも使われることもあるが、やはり次の小段は必ず『セメ地』である。小段の終りに現れるにもかかわらず、これを半終結型に入れるのは、次が同じ『セメ地』の小段であるため、その二つをまとめて一つの大きな小段とみなしうるからであり、また終結感も弱く、終わるというより次の小段に進んでいくという感じしか与えないからである。

『セメ地』の典型的な小段は七・五音節からなるテキストの一句が二つ、つまり四つのフレーズからなり、各フレー

ズは八つの八分音符からなる。これがシラビクに語られ、この語りと三味線のリズムがびたりと合う点は、謡の中乗りや座頭琵琶のセリフに相当するようである。音域が狭く、旋律が単調だが、リズムにバラエティがある。

まず、音楽とテキストとの関係について考察する(表8)。

フレーズ① 七音節からなる。八つの八分音符の内当然一拍は休止。あるいは行のまん中に一音節が二つの八分音符を占める。

② 五音節からなる。八つの八分音符はいろいろな組み合わせが可能。

③ ①と同じ。

④ ②と同じだが小段の終結なので、もっと詠唱的に引き延ばされることもある。無伴奏のハイロコトバVという場合も多い。

音楽面を見ると、『セメ地』の普通の小段(タイプ1)は八小節からなり、一小節は八分音符四つから構成されるのが原則だが、三味線の弾き出しの動機とメリスマ的な終結部の場合はその枠をはみ出す。譜16と譜17はこの基本型(タイプ1)を示す。譜15は基本型の③が引き延ばされて、拡大された変形(タイプ2)を示す。譜15と譜16は実際は連続しているわけで、譜15の④は『セメ地』特有の半終結型(S・10)を使っている。したがって、この場合、③(雲足早き)は大きくテンポが落ち、八分音符が十二となる。④は半終結型で、声が詠唱的になる。全部で小節の数は八ではなく、十三になる。

三味線の旋律やリズムが豊かであるのに比べ、声のそれは単調で反復が多い。タイプ1は譜16と譜17で示したように、EとBの核音を中心として音域が狭く、動きも少ない。一番盛り上がるのは②のハイロコトバVである。三味線で特徴的なのはフレーズ②のはずんだリズムの動機。これがECBの場合、声がハイロコトバVを使うことになっているようだ。タイプ2の場合(譜15)はきちんとした旋律になる。中でも大事なバリエーションとしては三味線の開始動機

表8 セメ地の小段における音節の配置

④	③	②	①		タイプ1、その1 (譜16参照)
カ	ミ	フ	x	1	
オ	カ	キ	オ	2	
ト	ワ	ハ	モ	3	
丨	ス	レ	イ	4	
カ	ツ	テ	ガ	5	
丨	キ	x	ケ	6	
オ	ノ	x	ナ	7	
丨 丨 丨 丨 丨	x	x	ク	8	

④	③	②	①		
イ	セ	ミ	X	1	
ダ	イ	エ	ス	2	
キ	シ	ケ	デ	3	
ト	ン	レ	ニ	4	
丨	丨	バ	コ	5	
メ	ア	X	ウ	6	
丨	ワ	X	ヨ	7	
X	テ	X	ト	8	

タイプ1、その2 (譜17参照)

④	③	②	①		タイプ2 (譜15参照)
ア	イ	エ	キ	1	
マ	モ	ソ	ク	2	
フ	フ	イ	ツ	3	
ゾ	ア	ソ	ジ	4	
フ	フ	フ	ウ	5	
フ	シ	ト	ラ	6	
フ	フ	X	ニ	7	
フ	ハ	ク	X	8	
ラ	ヤ				
フ	キ				
フ	X				
フ					
フ					
モ					

があげられる。譜15は舞踊曲の「チラシ」にも使われるが、譜16と譜17は語り曲と祝儀曲の「チラシ」に使われる。三つの例に共通な三味線の動機は②である。独特なリズムを持ち、旋律にはCCBとECBのバリエーションがある。

b. 『チラシ』

「チラシ」は一曲の終りにくる小段（狭い意味での『セメ地』）で、その語り口は『セメ地』の特殊なタイプである。「チラシ」を構成する動機のほとんどは「セメ地」と同じである。『セメ地』と大きく違う点は、囃子が入ることである。素浄瑠璃でない限りどの曲種でも語り物的小段で囃子が入る小段は、『祭踊り』とこの『チラシ』だけである。語り物と舞踊音楽の折衷の小段といえる。

曲種ごとに説明すると、まず語り曲では「踊り地」などの小段の後、本筋に戻す役割を果たす。「落人」「お半」「お染」など心中物によく見られる。あるいは「十六夜」「三千歳」などのように筋の解決になることも多く、大詰め、盛り上がる場所など全体の構成上なくてはならない部分であることがしばしばである。語り曲の長い「チラシ」の場合、他の語り口が混じることがあり、終りを惜しむかのように『セメ地』『基本』、特殊効果をもたらす語り口もでてくる。『置き』と同じく語り物的な『チラシ』も、やはりいろいろなバリエーションを持つ。「かさね」の「ミアラワシ」、「田舎源氏」の「セメ」、「鞍馬獅子」の「キョウラン」など特殊な「チラシ」もある。⁽¹⁷⁾

祝儀曲では、格調高く、荘重な感じで、詞章もめでたい決まり文句を織り込んでいく。バリエーションが目立ち、多くの旋律型が使用される。

舞踊曲の『チラシ』は構造も分かりやすくきわめて常套的な性格を持つ。音楽も詞章も曲全体のなかでは大切な意味を持たない。この点「踊り地」等の後の『語りのコーダ』と類似する。舞踊曲でも簡単ながら清元の語りで終わらなければならぬが、実際の舞踊の場合は、『語りのコーダ』や『チラシ』のあいだ、踊り手は踊らず観客に背中を向け、衣装を整えたり小道具を換えたりすることが非常に多い。やはり純粋な踊りと語りは直接関係がないといえそうであ

る。

まず、舞踊曲の簡潔な「チラシ」を分析しておく(譜18)。七・五音節からなるテキストの一句が四つ、つまり八つのフレーズからなり、各フレーズは八つの八分音符からなる。フレーズ①から⑥は「セメ地」のスタイル、⑦、⑧は△前段切れVおよび△段切れVのものになる。①から④までは普通のセメ地の一小段に相当し、これと全く同じ「セメ地」の小段もある。⑤と⑥は明らかに「セメ地」スタイルだが、「チラシ」独自のものとなっている。なお、「文屋」の「チラシ」(譜19)は三句しかないため、⑤と⑥は一つのフレーズになる。

ほかの曲種では普通の「セメ地」と共通して、三味線の開始動機がたくさんあるのに対して、舞踊曲では三つしか使われず、そのうち一番よく使われるのは譜18である。フレーズ①は開始動機によって決まる。②の語りはだいたいハイロコトバVになるが三味線は「セメ地」と同じ動機がある。このフレーズはバリエーションが少なく、「チラシ」を特徴付ける。

③は最もバリエーションが多く、一番よくあるのが、普通の「セメ地」と同じ、二つのタイプで、譜18(タイプ1)と譜19(タイプ2)で示した。④は②と同じように最後の三味線の動機で統一される。この動機は皆同じリズム型で、音符は譜例のほかにE F E[#]がある。

⑤は基本的に一つのタイプで、一貫性を持っているが、その応用が異なる。⑥の三味線の動機はいつも同じである。このフレーズはそんなに派手ではないが、「チラシ」独自の旋律であり「セメ地」には現れない。

⑦はもう「セメ地」ではなく、△前段切れVの旋律型となる。これは「チラシ」の性格や構成と関係がなく、置き換えがきくものである。⑧は△段切れVで、劇場での演奏の場合は省かれる。

次に、語り曲の例として、「十六夜」の「チラシ」について述べる(譜20)。劇的な語り曲の「チラシ」としては比較的簡潔な例で、舞踊曲の「チラシ」と同じ四句のテキストからなるが、音楽の展開は全く違う。△「セメ地」半終結型V

をもって「チラシ」が二分され、二つの『セメ地』の小段に相当する。

①と② 譜17の①と②と同じである。

③ 譜15の①と同じ類の開始動機を使い、同じ『セメ地』の拡張されたリズム型も使っている。

④ 『セメ地』特有の半終結型で小段が終わる。

⑤と⑥ 譜16の①と②と同じ。最後にDからEへのすりあげは終結的な効果を出す。

⑦ △前段切れ▽。

⑧ △段切れ▽。

c 『語りのコード』（仮称）（譜21、譜22）

この語りの単位は小段と旋律型の間にあると考えた方が正確であるが、ここでは便宜上小段として述べる。他の論文では触れておらず、このように仮称した。語り口は『セメ地』であるが、普通の『セメ地』の小段よりも短く、五つか六つの楽節で、五音節か七・五音節からなる。圧縮された『セメ地』の小段らしい。終結機能、あるいは清元の語り口に戻すなど橋わたしの機能を果たし、普通、舞踊曲の軽い「口説き」や非語り物的小段の終結の後にくる。具体的には「口説き」と「踊り地」のつながりになることが多い。舞踊曲では唯一の『セメ地』の語り口となることも多い。

音楽面のバリエーションはかなりあるが、詞章の面では常套句が目立つ。「面白や」「しどもなや」などの文句がよく使われ、語り手が戻りストーリーについてト書き的に一言をいう感じがする。

構造は導入部と終結動機に分けられ、導入部にはかなり長い旋律が入る。旋律には基本形が二つあり、そのバリエーション（譜21）も多い。終結動機は譜22のほかに、他の終結型が入ることもある。前半と後半で、かなりの程度入れ替わがきくが、結局一定の組み合わせが好まれているようである（表9）。

『語りのコード』の終結動機（譜22の1・a、b、cと2）のほとんどは他の語りの小段の終結部にも使われるが、

表9

『語りのコード』の導入部と終結型の一般的な組み合わせ

導入部		終結動機
1 a	+	1 a
2 a	+	2
2 c	+	5
2 d	+	5
1 i	+	3 a

一番短い小段であるこのコードに特にふさわしい。

譜22の3・aも同じ多様性を持っているが、これだけ使われ、圧縮された『語りのコード』になることがある。これは「長唄特有の終結型」に非常に近い。

3 『朗唱』

中心的なものではないので簡単にふれたい。『朗唱』は全く非拍節的で、声は自由自在なメリスマ中心の旋律であり、三味線の伴奏は句切りの所以外ほとんど入らない語リ口と定義される。音楽的な語りの一番古い様式の面影を残し

ていると思われる。

清元ではこれで一つの小段をなすことはなく、小段の一部としてしか存在しないが、表現力は力強く、豊かである。ハカカリVを含んでおり、『基本』の最初の部分には、ほとんど必ず見られる。『口説き』の一部、『メリスマ的なウレイ』『メリスマ的な怪異』などと共通している。

句切りの三味線の手にはよくハ流しVの手が使用される。特有の旋律型としてはハカカリVがあげられる。

以上、清元の一般的な語リ口を論じてきたが、いろいろな応用の仕方がある「基本」の語リ口、もっと限定された「セメ地」の語リ口、きわめて独立性のうすい『朗唱』の語リ口、この三つということになり、どの曲にも見られる。

歌舞伎舞踊様式の名称がつく小段、『置き』と『口説き』は清元の基本的語リ口に属する。『チラシ』は「セメ地」語リ口に属する。名称のない小段は基本的語リ口と「セメ地」語リ口の両方に属する。ただ、『朗唱』の語リ口だけは独立した小段にならず、『基本』の小段の初めにあったりする。

これに対して、次に述べるのは限定された語リ口だが、以上の三つの語リ口から生まれたものである。

B 特殊効果をもたらす語リ口——清元の「趣向」

詞章や内容に応じて、特別な語リ口がある。義太夫節の「趣向」と関係がありそう⁽¹⁹⁾だ。山田は趣向を持つ義太夫節の小段として、身替り、首実検、殺し、物語、注進、口説き、チャリなどをあげている。清元にも義太夫節と共通した趣向に「物語」がある。いくさの場面の回想を語るくだりである。また、義太夫節にも清元節にも「口説き」があるが、いま述べたように清元の「口説き」は独特のもので、義太夫節よりはっきりした性格や構造を持っており、たくさんの趣向のうちの一つというより一曲の中心部を占めるものである。

しかし、これから述べる語リ口になると、義太夫節の趣向とかなり機能が似ているが数は少ない。

1 「ウレイ」語リ口（歴史的な名称を利用すれば、ウレイ節・泣き節とも呼ぶこともできる⁽²⁰⁾）。

この「趣向」は心中道行物の艶っぽい表現で有名な豊後節から生まれたと考えられ、その語リ口は豊後節まで遡ることができそうである。これに似た語リ口は新内節にもある。詞章の内容は男女間の事柄に限られ、情熱をこめた訴えかけるようなところや、すがりつきながら泣くところを伴い、テキストが重要な手がかりになると思われる。

音楽様式の面では、『シラビックなウレイ』と『メリスマ的ウレイ』の二つの語リ口に分けられる。

a. 『シラビックなウレイ』（譜23、24、25）

その完全な形は七音節と五音節合わせて二句からなり、リズムと長さの点で『セメ地』とほぼ同じである。しかし、旋律型は部分的に（例えば、一句、あるいは最初の七音節だけ）しか現れないことが多い。したがって、始めの方は比較的一定しているが、終りは弱く一定していない。三つの例をあげるが、譜25は一番まとまった形を示す。『セメ地』

のように二句からなるが、①と③の旋律がかなり決まっても、②はかならずしも現れなかったり、また④の終結部が実にさまざまだったりする。①だけということも珍しくない。譜23はそれに当たる。

場所としては『口説き』の終りによくあり、続いてハウレイオトシVでのクライマックスに盛り上がる。もっと弱い終り方としては譜24のように、ハ二段流しの変化Vになる。『基本』の中に現れるものとしては、譜25の例がある。

b. 『メリスマ的ウレイ』

『シラビックなウレイ』に比べて現れる回数は少なく、語り曲にしか出てこない。『口説き』の中にもあるが、その後の小段の方によく現れる。終結型はハウレイオトシVかハ二段流しの変化Vで、盛り上げる効果を持つ。譜26のように全く非拍節的な語り口で、『朗唱』と深い関係にある。三味線は語りのフレーズの間に短い手を入れたり、流したり、語り方は装飾が多く、テトラコルドの中間音を長く延ばしたりして、かなり高い音域まで及んだあとで、また低い音域まですくったり高い所に戻ったりするのが特徴である。

2 「怪異」語り口

古浄瑠璃では、超自然な神事物、奇跡談、英雄物、怪談物などが大変はやったが、人形芝居の地になったいろいろな三味線音楽はこうしたテーマを表現するためのさまざまな技法を持ち込んだに違いない。常磐津に比べて清元にはそういう技法は数こそ少ないが、非常に力強い。これにも『セメ地』に関係のあるシラビックな語り口と『朗唱』に関係のあるメリスマ的な語り口とがある。

a. 『シラビックな怪異』

譜27の例、『セメ地』に似た三味線の開始動機があり、声の①はシラビックだが、②はもうメリスマ的なものになる。これに対して三味線の手はすさまじい力でまづF[#]、G、G[#]、Aをすりあげて、それから一と二の糸を一緒に弾いてハ合

方Vを入れる。③と④はまたシラビックな語りに戻るが、全部ハイロコトバVで、終結型の代わりになる。この部分の三味線の手はハ平家ガカリVやハ三重ガカリVの手を思いおこさせる。こういう語り方は大薩摩節にもよくある。『セメ地』と同じようなスタイルだが、三味線の叩くようなリズムや、低音域で二つの糸を使ったもっと力のある劇的な語り口である。全体として超自然的、怪異な、緊迫した雰囲気をもたらしだす。

b. 『メリスマ的怪異』

「かさね」からどくろが流れてくる怪談場面のくだりを例としてあげる(譜28)。詞章の韻律はやや変則的で、二つの句になる。音節の配列はハ―七、七―六。全く非拍節的な音楽であるため、あまり変則的なことに気が付かない。この点では『朗唱』と同じ。語り物的小段には珍しく、F[#]を基音とする音階を使い、その中にC[#]が出る。三味線は短い手が間を抜き、最初のくだりの終結としてハ流しVの手を使う。二つ目のくだりの終結には無伴奏のハイロコトバV(「鎌」)が使われ、恐ろしい雰囲気をもたらし出す。

3 「滑稽」語り口(譜29)

これはほとんどリズム面を変えただけで、一般的語り口の応用である。したがって、まず弾んだリズム動機、更に特異なハイロコトバVの使用と、ハ豊後風三流しVの終結型を滑稽にはずませたバリエーションが特徴となる。座頭(座頭)「子守」など、あんま(「お半」など)、坊さん(「田舎源氏」)などの登場人物をこういう語り口

表10 一般的語り口と特殊効果をもたらす語り口との関係

A. 一般的語り口	B. 特殊効果をもたらす語り口
A. 1 『基本』	B. 3 『滑稽』
A. 2 『セメ地』	B. 1. a 『シラビックなウレイ』 B. 2. a 『シラビックな怪異』
A. 3 『朗唱』	B. 1. b 『メリスマ的ウレイ』 B. 2. b 『メリスマ的怪異』

で冷やかしている。

以上、特殊効果をもたらす語リ口は用途が限られていても、一般的語リ口から派生し、それと密接な関係にある。表10でまとめた。

三、終 結 型

この節は以上述べたことの付録になる。旋律型に属する終結型は、小段からかなり独立しているためである。他の旋律型に比べて種類が豊富だが、共通の特徴をあげると、次のようになる。

- ・ 詞章の七音節と五音節からなる一句のうち終りの五音節の部分に当たる。
- ・ 三味線はだいたいにおいて明確に二分される。つまり、導入部とも呼ぶべき旋律と、終りの部分となる核音である。
- ・ 終結型も他の旋律型と同じくバリエーションがあり、その違いは導入部分に著しく、終りの部分はほとんど変わらない。
- ・ 核音は反復によって強調されるのが普通だが、終結型そのものが短くて終結感が弱い場合は、少し間において核音を一度だけ弾いて強調する。
- ・ 声はメリスマ的で、活発な動きの三味線に対して音が延ばされる。
- ・ テンポは自由リズム的な傾向がある。あるいは直前の小段のテンポとは別で、時には速くなる。
- ・ 小段からは独立しており、ある程度入れ替えがきく。

S.
11
∧段切れ
∨
(譜30)

なお、清元のテキストの基本は七音節と五音節が一つの句になっているが、五音節の部分そのものが終結的な性質を
持っており、清元の語りの最小単位は一句、つまり十二音節というべきかも知れない。

第一節で終結型を四つに分けたが、更に細かい終結型の分類を表11で示した。

表 11 清元の終結型の分類

A. 曲終結型				S. 11 △段切れV (譜30) △変則的段切れV (譜31)
B. 小段終結型	歌い物的小段終結型	語り物的小段終結型	短い終結動機	S. 12 △豊後風三流しV (譜32、33) S. 7 △「置き」終結型V (譜11) S. 13 △二段流しの変化V (譜34、35) S. 14 △ウレイオトシV (譜36) S. 15 △短い終結動機V (譜22)
D. 前終結型	△前段切れV			S. 16 普通 (譜37) S. 17 三重 i (オクリ三重) (譜38) S. 18 三重 ii (大三重) (譜39) S. 6 △「置き」前終結型V (譜10) S. 19 △前二段流しV (譜40)
D. 半終結型				S. 4 △キザミオトシV (譜7) S. 9 △オトシV (譜13) S. 10 △「セメ地」半終結型V (譜14)

で、舞踊にはふさわしくないのかもしれない。その代わりにその前の部分、すなわち△前段切れ▽で声は三重の類を用いて派手になり、下座の陰囃子が活躍する。△段切れ▽は演奏されなくても譜面には記されており、素浄瑠璃の場合はかならず演奏される。

バリエーションは清元の旋律型の中で最も少ない。△前段切れ▽が派手なときに使われるバリエーションが一番多く、三味線の最初の部分にCが二つ（その二つ目ははじかれる）入る（譜30のb）。声のバリエーションはほとんどない。ただ、△変則的な段切れ▽が祝儀曲の「梅の春」と、三つの曲種に当てはめにくい「助六」および「雁金」という変則的な曲にのみ見られる。「梅の春」（譜31のa）と「助六」の△変則的な段切れ▽は、三味線の複雑な旋律が違うだけで基本的には同じ物であるが、「雁金」の△変則的な段切れ▽（譜31のb）は全く異なり、曲の最終音は三味線の三の糸、つまりBになっている。これは小唄や地歌などではそう珍しくないが、清元ではほかに例がない。ほとんど語り物ではなくなったとみてもよいかもしれない。

B 小段終結型

小段を終わらせる終結型は歌い物的小段終結型、語り物的小段終結型、短い終結動機という三つのタイプに分類できる。最初の二つは『基本』にのみ使われ、同程度の終結感を与えるが、その使い分けは小段の性質や曲全体の性質により異なる。歌い物的小段終結型はバリエーションの数も多くのいろいろな場合に使われ、重要である。語りの要素の強いときは、語り物的な終結型を使う。三番目の終結動機は、普通の旋律型よりも短くて、前の二つに比べて終結感が弱く、歌い物的でも語り物的でもない。短い小段や『語りのコーダ』の終りに使われる。

1 歌い物的小段終結型（譜32）

S・12 △豊後風三流し▽

歌い物的小段終結型に△豊後風三流し▽がある。⁽²²⁾ この名称は豊後節の遺産を示唆すると同時に、反復音はつねに△流し▽であることを示している。普通△流し▽とは、次節で詳しく述べるように三味線の手（動機）の一つで、一音を非拍節的に、すばやく、繰り返し弾くことである。△三流し▽とは三の糸、つまりBを流すということだろうが、他の糸で流すこともあり、流す音によって四つの種類に分類できる。基本型は譜32のaで、圧倒的に多い。ほかはこの転調である。

譜32のaから譜32のb、c、dのバリエーションは転調によって生まれたものと考えられる。その理由は、例えば譜32のbは本調子でもAで終わるが、それは三下りに調弦を変える準備になるからである。しかし必ずしも調弦を変えるとは限らない。

譜32のaに代表される第1の種類は、最もよく現れ、簡単なものから入り組んだものまでいろいろある。譜33は三つの複雑性のレベルを示している。またF[#]になっている場合とF[♮]になっている場合があり、ここにも音階上の両義性が見える。

2 語り物的小段終結型

語り物的小段の終りには、必ずといっていいほど△流し▽の手を持つ旋律型が使われる。⁽²³⁾ △流し▽は三味線語り物音楽において不可欠の技法の一つで、三味線の一つの音符を非常に速く非拍節的に、不特定回数、反復して弾くことである。撥弦楽器である三味線がある音を強調する時に使う大事な技法である。平曲を含めて、琵琶音楽には△流し▽に相当する旋律型も技法も見あたらないが、大薩摩節、義太夫節など三味線の語り物音楽では広く行われ、目立つ存在である。

清元では、語り物的な小段であることを示す印になる。△流し△はほとんど核音に、しかも終止音にあり、開放弦にも押さえた糸にもある。打ち方は普通のと、二つ目の音符からハジキのとがある。しかし、スクイ撥の△流し△はないし、交替で下へ打ったり上へすくったりすることもない。一音符ごとを強く打ち、リズム構造を与えることもあり、拍が全くなく、最初ゆっくりと、そして段々速くなっていった後にまたテンポを緩める弾き方もある。たまに、導入部の旋律が付かない核音一音だけを流し、終結の機能を果たすことがある。

△擦り上げ△という三味線の動機は△流し△の一種で、「チラシ」と△段切れ△の間によく出てくる△三重△という旋律型の一部である（譜38と譜39）。『朗唱』の中にもよく現れ、終結型の役割を果たすこともあるが、むしろ前終結的、半終結的機能を持つ。『怪異』の語り口（譜27）にも現れることで分かるように、非常に劇的な表現であり、左手はポルタメント技法を使い、撥は強弱を交互に速く打つ。基本的には自由リズムで、それは声の方が長く延ばす歌い方であること、およびDとEのあいだにポルタメントがあることも分かる。

S・7 △「置き」終結型△ 『置き』のところで述べた。

S・13 △二段流しの変化△（譜34）

語り物的小段終結型の代表的な旋律型は、△二段流しの変化△である。町田の命名だが、「二段」とは二つの音符を流すことを意味し、「変化」はその込み入った導入部の旋律をさす。町田は一中節と富本節での前身を示しており、大薩摩節にも似た旋律型があるが、清元の場合は形も機能も独特なものである。

語り曲では数多くある短い語り物的小段の終結に使われる。『口説き』の終結にも使われるが、同じ語り物的小段でも「置き」の終結になる例はない。曲種を問わず、役者が本舞台に来るイナオリという「花道」の終りの踊りの部分に

よく出てくる。テキストも常套的表現となっており、「はしりゆく」「たどりくる」「すがりつく」など五音節の複合動詞が普通である。小段の終りに、第三者としての語り手の視点が明らかに窺える。

はつきりした拍はなく、始めはゆっくり段々速くなって行く。△流し▽はあるときは文字通りなめらかに流れ、あるときは強弱交替に打つが、いずれの場合も、撥数は決まっていない。長さは声のパートで決まり、終りの方では撥数が少なくなる。

バリエーションが少なく、声は延び具合いだけがあり、三味線は導入部の旋律にかなりのバリエーションがあるが(譜35)、△二段流し▽の部分にはバリエーションはない。

△二段流しの変化▽の前終結型で、よく出てくるものを譜39に示した。

S. 14 △ウレイオトシ▽ (譜36)

「ウレイ」という名称は清元栄三郎の教示によるもので、テキストはかならず泣くことに関係がある。町田はこの旋律型を「三段流し」と呼んでいるが、実は四つの音を流して経過する。三味線は非常に凝った手で、それぞれの△流し▽は核音で、それを自由リズムの短い節でつないでいる。「ウレイ」の小段の終結にのみ使われ、多くは同時に『口説き』の終りになる。清元の中でも最も感情豊かな旋律型である。語り曲にしか出てこない、本当の語りの旋律型だと思われる。類似する旋律型は大薩摩節にもあり、名称と機能を考えると「愁い節」の別名を持った豊後節經由清元に入っ⁽²⁶⁾たらしい。また豊後節の前身である一中節にもこの旋律型があるが、単なる終結型で泣くこととの結び付きはない。

3 短い終結動機

S・15 △『語りのコード』終結動機V (譜22)

基本的構造は他の小段終結型と同じである。導入部は普通四つの音符だけで短く、また核音は反復によって強調されるのではなく、一回打たれるのみだが、目立たせるためにその前に休止が入る。

語り物的小段と歌い物的小段の両方に付くが、主に『セメ地』および『語りのコード』の終りに使われる。終結感は弱く、つぎに「コトバ」という小段が続く場合などは、あたかも消えていくような印象を与える。にもかかわらず小段の終結型としたのは、後に述べる△半終結型Vと違って、まぎれもない終結機能を持ち、したがって全く異なった語り口の「コトバ」などの小段の前に来る資格を持つからである。

C 前終結型

仮の終結を示すことで、次に来る曲・小段終結型を予告し、期待感を盛り上げる。旋律型のタイプは三つだけで、それぞれ△段切れV/△『置き』の終結型V/△二段流しの変化Vの前に来る。

1 △前段切れV (S・16—18)

文字通り△段切れVの前に来る旋律型である。△前段切れVに属する旋律型は三つある。ごく普通のもの(S・16)を譜37で示した。これは「チラシ」の終結型でもあり、その点では小段終結型のグループに属する。浅田譜に大体のっており、囃子が入らない素浄瑠璃の演奏でもこれが使われる。

あと二つは、ともに△三重Vの類の旋律型で、S・17 △オクリ三重VとS・18 △大三重Vである。これが使われると一曲の終りが大変派手になる。

三つの△前段切れVはそれぞれある程度入れ替えがきく。譜38と譜39で同じ曲(「三社祭」)で異なる旋律型が使われ

る例を示した。

この△三重∨の旋律型は一見して義太夫節、大薩摩節、長唄などの△三重∨と非常によく似ていることが分かる。

2 S・6△[置き] 前終結型∨はすでに述べた。

3 S・19△前二段流し∨(譜40)

いつもではないが、よく△二段流しの変化∨の前にある。

D 半終結型

1 S・4△キザミオトシ∨

2 S・9△オトシ∨

3 S・10△[セメ地] 半終結型∨

『口説き』の小小段と『置き』の前半の終りにある。その形態は他の終結型によく似ているが、終結機能を完全に果たすことはない。しかし小段の一つのクライマックスになり、聴きどころと考えた方がいいようである。一中節や常磐津節、富本節にもこのような旋律型はあるが、清元の場合非常に技巧的になってきており、特に声は繊細な節廻しとなっている。『置き』の△キザミオトシ∨、『口説き』の△オトシ∨、『セメ地』の半終結型がそれに当たるが、それぞれの小段の語り口の一部になっているので、詳しくはその小段の項目で述べた。

以上、清元における終結型をいろいろ検討してきたが、語り口の一部をなす旋律型に比べ、終結型は圧倒的に種類が多い。語り物の常套的音楽表現に対して依存性が弱くなっている清元でも、曲、小段などの始めの部分や、特に終りの

部分では依存性が消えにくかったためと想像される。一番バリエーションの少ない旋律型がハ段切れVであるということも、いくら曲の途中で音楽的に自由になっても終りはしっかりと語り物の伝統的な表現で締めくくるのがふさわしいという意識が残っているからであろう。

結 び

残念ながら語り物の研究の総合的な研究は進んでいないと言えない。テキスト、音楽、語りの行為⁽²⁷⁾、語りの場面の多様性のそれぞれの側面を同時に把握することはなかなか難しい。今までは文学的研究が盛んであったが、今後パフォーマンスの側面を取り上げる研究が増えていくと考えられる。特に必要と思われるのはいろいろな語り物のジャンルの比較研究である。清元節はあるいは語り物以後のジャンルになるかも知れないが、古い語り物との共通点があるということのできる限り指摘してきた。特に口語りのプロセスとのつながりが、語り物の遺産として残っている常套的小段と常套的フレーズ(旋律型)を通して窺われることを述べたつもりである。

小論は一つのケース・スタディにすぎないし、これで清元が理解できたとも思わない。しかしこうした研究の積み重ねにより、日本の語り物すべてに共通する基本的な技法、規則、原理が明らかになってくることを希望する。

注

(1) 分析の対象としたのは「清元志寿太夫清元五十番」(Victor SJ-3120-3029)中の五十曲。浅田正徹「清元標準譜本」を参考にして採譜した。浅田と異なった場合、音の方を優先した。

ここで、括弧の使い分けについて説明しておく。曲名は「」、小段は「」、語リ口は『』、旋律型はハ Vで区別する。ただ、それぞれの区別とくに小段と語リ口の区別は、コンテキストにより明確でなくなる。

なお、Sは旋律型の略号とした。

- (2) 清元における「コトバ」はほとんど語り曲にしか現れない。三味線のハアシライVのつく場合、劇的に効果が盛り上がる。つかない場合はもつと散文的、日常的な場面である。また、ハイロコトバVというのは他の語り物と違って、ハコトバVからハ地Vへの移り変わりの所ではなく、語りのハ地V、特に「セメ地」の中に部分的に出てくる。

- (3) 吉川英史「邦楽への招待」(宝文館 一九六七)はマエとし、郡司正勝と望月太意之助「日本無踊音楽・系譜と構成」(東洋音楽学会(編)歌舞伎音楽・東洋音楽選書12 一九八〇 一六一—一七一頁)はシヌキとしている。なお清元栄三郎によると、名称のある小段以外は全てエンガワとしてまとめられる。

- (4) 語り曲は、一番短い「三千歳」24分13秒、一番長い「須磨」72分24秒、平均38分。舞踊曲は、一番短い「旅奴」7分34秒、一番長い「喜撰」29分6秒、平均19分。祝儀曲は、一番短い「卯の花」11分11秒、一番長い「四季三番草」26分52秒、平均19分。

- (5) ある名称は長い歴史を持ち、ハ三重VハユリVハオトシVハオクリVなど講式声明まで遡るものもある。しかし同じ名称でも同じ内容とは限らず、逆に同じ内容の旋律型も異なる名称を持つ例もあり、まぎらわしい。(例えば大薩摩のハコトガカリVは清元ではハ平家ガカリV。)小論では、主として町田佳声の「三味線声曲における旋律型の研究」(一九五〇年代に口頭発表、一九八二年に出版 東洋音楽学会編)と中村京子の学位論文「清元節の音楽的特徴」(東京芸術大学 一九六七)に依った。無名の旋律型も少なくない。玄人は旋律型の名称をかなり知っているとされるが、稽古ではあまり触れず、外に知られることは少ない。名称は明らかに伝承に不可欠な手段ではなくなってきた。田中由美子は、学位論文「三味線音楽の旋律型分析試論——都一中作の一中節を中心に」(東京芸術大学 一九八七)で、無名の旋律型こそそのジャンルの最も特徴的な部分だとしている。

- (6) Lord, Albert B., *The Singer of Tales* (Harvard Studies in Comparative Literature, 24. Harvard University Press, 1960)

- (7) 兵藤裕巳「座頭琵琶の語り物伝承についての研究(一)」埼玉大学紀要 教養学部第26巻 一九九〇(一三一—一六〇)

- (8) 旋律型の研究は町田佳声一九八二(前掲書)に始まったとみられ、他に「大薩摩節」(Victor SJ 3018-9, 1968)と「義太夫節の曲節」(Victor SJ 3016-7)などレコード集で旋律型の研究が発表された。また、出版されていないが田中由美子一九八七(前掲書)も優れた成果をあげた。

(9) 平野健次「語り物における言語と音楽」(『日本文学』一九九〇、六月号)は、語り物には、朗唱、吟唱、詠唱の三つの吟型があると述べている。小論の『基本』と『朗唱』は詠唱に、『セメ地』は朗唱に当たると思われるが、正確な対応ではないので、引き継いで議論することができなかった。

(10) 浅田正徹の譜本では二拍子になっているが、実際にそうかどうかは疑問である。近世邦楽一般について言えることだが、声と三味線は即かず離れずの関係にあり、均等な二拍子には収まりきれない。結局のところ、独立した拍が存在せず、むしろ前後関係の原則が成り立っている。

(11) 転調については大塚拝子「近世邦楽における転調」(東京芸術大学 一九七八) 参照。

(12) 町田佳声一九八二(前掲書)

(13) 清元栄三郎はこれをハタタキVと言っている。また、断続的なタイプはハワリタタキVとのことである。

(14) 中村京子一九六七(前掲論文) 参照。

(15) 田中由美子一九八七(前掲論文)(五五頁)。

(16) 岡本文弥「新内曲譜考」同成社一九七二(三八頁)

(17) 郡司正勝・望月太意之助一九八〇(前掲書)(二六一―二七一頁)

(18) 町田一九八二(前掲書)(四〇七頁)

(19) 山田智恵子「義太夫節におけるマクラの音楽語法」『芸能の科学』15 一九八五(九七頁)

(20) 町田一九八二(前掲書)(三二〇、三二七頁)

(21) 町田一九八二(前掲書)(三二五頁)

(22) 町田一九八二(前掲書)(四一〇頁)

(23) 町田一九八二(前掲書)(三九〇頁)

(24) 町田一九八二(前掲書)(四〇二頁)

(25) 町田一九八二(前掲書)(三九〇頁)

(26) 田中一九八二(前掲論文)(七九―八一頁)

(27) 筆者の学位論文“The Narrative Tradition in Japanese Music: Kiyomoto-bushi as an Accompaniment of Kabuki Dance” (Monash University, 1989) に述べた。

譜1 「基本」

「十六夜」

すがる たともほころびて (3) い

ちかこぼる (4) るんぬのはなさ

すがなたもにくか

譜2 「基本」

「十六夜」

(2) きしより (4) のとく ああ やき (4) のえた

もしだれて かわのお (4) もみずにいりな

んせ いな り

譜3 <カカリ>五つの例

a. 「落人」【置き】

おちう じ (ん) も か

S.1 S.3

b. 「十六夜」【置き】

ほしのかげさ え

c. 「落人」【口説き】Ⅰ

いるで あい し も

d. 「十六夜」【基本】

くろわきぬけし

e. 「落人」【口説き】Ⅰ

うば わ れ て え

譜4 〈長地〉類 五つの例

a. 「落人」

す す き お は な (う) は

b. 「権八」

て お け (ん) の み ず を く み

c. 「須磨」上

(う) か り も め ま く ら

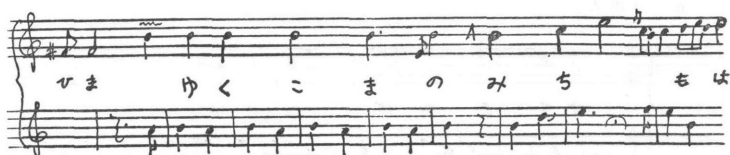
d. 「保名」

さ さ ご と や め て (ん)

e. 「田舎源氏」

あ の は わ さ ま の

譜5 <地節> 「権八」



譜6 【置き】「十六夜」

Handwritten musical score for '十六夜' (Jūhachigaya). It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: おほろ よ (ん)に ほしのかげさ え ふ た つ み つ (い)よ つ か いっつか かね の(ん)ね (ん) も(ん)もしや わかみの ちっ て か

Annotations in the score include:

- 「カサネ」 (カサネ) (一種?)
- <流し>
- <カリ>
-!
- <ハル地>

と むね に とき うつ お

こ い に て (ん)く るわをぬけ

し いざ よ い (ん)か

終結型 置 < [置] 終結型 >

譜 7 <キザミオトシ> 「お半」

(う)た ま あ く

ら を むす

II II II

譜 8 (次ページ)

譜 9 <ハル地> 「落人」

(い)よ も (う)し

譜 8 <キザミオトシ> の変形

「権八」「田舎源氏」「かさね」

「お半」

「鞍馬獅子」

「花筐」

「文屋」

「吉原雀」

「柏の若葉」「夕立」

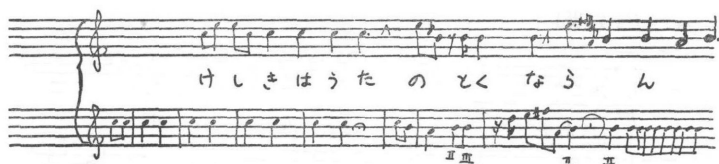
「権八」「名寄せ」「吉原雀」

「お染」「長生」「青海波」

「三千歳」

「名寄せ」

譜10 <『置き』前終結型>「六玉川」



譜11 <『置き』終結型>



譜12 <カン> 二つの例

a. 「十六夜」



b. 「喜撰」

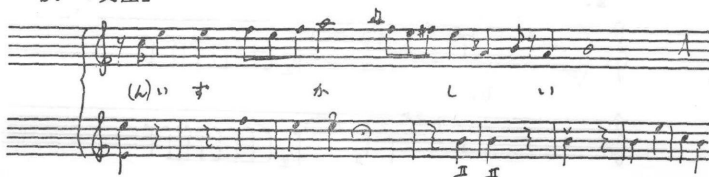


譜13 <オトシ> 三つの例

a. 「十六夜」



b. 「文屋」



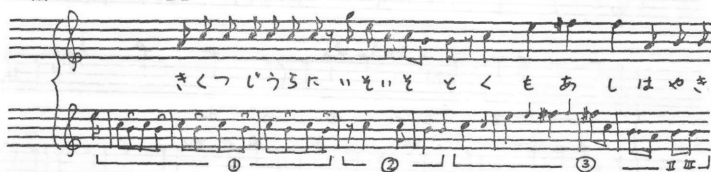
c. 「梅川」



譜14 <『セメ地』半終結型> 「三千歳」



譜15 『セメ地』 「十六夜」

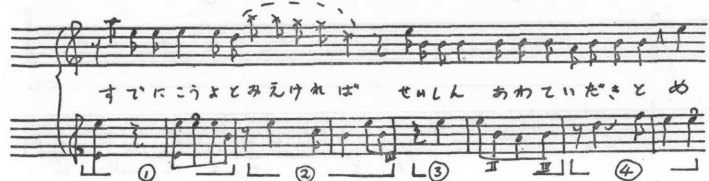




譜16 『セメ地』 「十六夜」



譜17 『セメ地』 「十六夜」



譜18 【チラシ】 「神田祭」





譜19 【チラシ】 「文屋」

Handwritten musical score for '十六夜' (Jūhachigaya). It consists of six staves. The upper staff is in treble clef and contains the melody with lyrics 'はなにあらしのいろのしま よるをこな へやりどぐ' (hana ni aarashi no iro no shima yoru o kona e yari dogu). The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment. There are circled numbers 1, 2, 3, and 4 under the first four measures of the lower staff. The fifth staff has lyrics 'ちなかどのさして ぞか' (chinakadonosashite zoka). The sixth staff has lyrics 'はし' (hashi). There is a circled number 7 under the fifth measure of the fifth staff and a circled number 8 under the eighth measure of the sixth staff. The word '(Surfing)' is written in parentheses under the seventh measure of the fifth staff.

譜20 【チラシ】 「十六夜」

Handwritten musical score for '文屋' (Furuya). It consists of four staves. The upper staff is in treble clef and contains the melody with lyrics 'にしへむかいであわすても こお る' (nishi e mukai de awasute mo kooru). The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment. There are circled numbers 1, 2, and 3 under the first three measures of the lower staff. The fourth staff has lyrics 'よさむのかわよ ど へ' (yosamu no kawa yo do e). There are circled numbers 4 and 5 under the fourth and fifth measures of the lower staff.

ぐんぷといふや みずとりの うき なを あと

ん)のこ し け 3

譜21 『語りのコダ』導入部

1. a

1. b

1. c

2. a

b

c

譜22 『語りのコダ』終結動機

1. a

b

c

2.

3. a b

c d

e f

4. 5.

6. 7.

譜23 『シラビックなウレイ』 「三千歳」

ころして いって くだ" さん

①

せと かとこ > クレイオシ

譜24 『シラビックなウレイ』 「落人」

こ い に こ こ ろ を うは" わ

①

れ 乙 え おい え の た" い じ

①

きいたとき おもきこのみのつみと

が と か こ ち な み た →二程流しの変化

譜25 『基本』の中の『ウレイ』 「十六夜」

ただなにごともし (う)に れ ま て

は ゆ め と お も う て せ い し ん は

— い ま ほ ん し ん に た ち か え り

譜26 『メリスマ的なウレイ』 「三千歳」

これ・がたのみと

てと

り (う)て え

とに (人)なみ

譜27 『シラビクナ怪異』 「田舎源氏」

あんじろりからぶき

おく 3

よかぜと

とに (あ)めいどうし

譜28 『メリスマ的な怪異』 「かさね」

ふし きや なか れ に たた

(はやく)

よう (う)とく (う)ろ

すけ が こん はく

か つく (う)かま

II II II

譜29 『滑稽』 「田舎源氏」

は め て い な し て し ば り

と (う) じ し や き つ な る ま ゆ に つ は あ え え

II III

ちくるいめと (?)かえしは あぁ

あ ああああ ————— の

譜30 <段切れ>

a. 「神田祭」

あり ————— が ————— た ————— き

b. 「三千歳」

の こ し け る

I ♯ E P P P I ♯ E

譜31 変則的な<段切れ>

a. 「梅の春」

し た い な り

I ♯ E

b. 「雁金」

し ろ け る

譜32 <豊後風三流し>

a.

b.

c.

d.

譜33 <豊後風三流し>の変形

a. 「文屋」

あろま い い い い か

b. 「お半」

(う) ちょう え も ん

c. 「喜撰」

(1) うら から あ あ あ あ ああ ああ

あ あ (2) ああ ああ ああ 17

△△△

譜34 <二段流しの変化>

譜35 (次ページ。譜38のあと)

譜36 <ウレイオトシ>

I II

譜37 <前段切れ> a. 普通 「傀儡師」

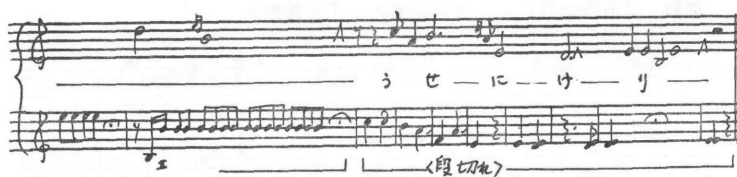
すずめ おわ え て した

<前段切れ> <段切れ>

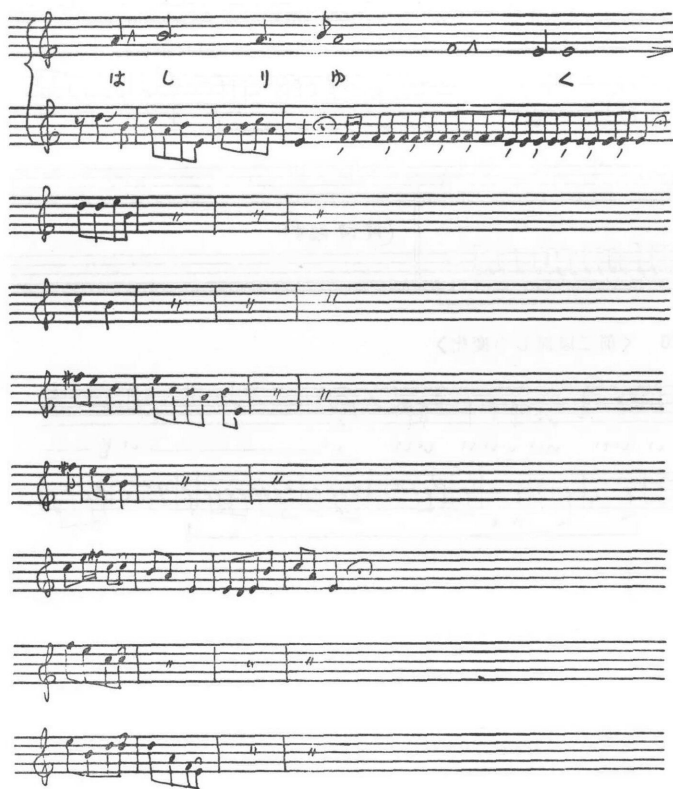
譜38 <前段切れ> b. <オクリ三重> 「三社祭」

きえてあとなくう

<オクリ三重> <すりあげ>



譜35 <二段流しの変化> 導入部のバリエーション



譜39 <前段切れ> c. <大三重> 「三社祭」

さえて あと な (う)くう う

大三重 (はやくなる)

くすりあげ

(段切略す)

譜40 <前二段流しの変化>

い い い い い い い い い い